



U źródeł światowych sukcesów **Polskiej Szkoły Ilustracji***

Anita Wincencjusz-Patyna

il. 1 Olga Siemaszko, ilustracja do:
Lewis Carroll, *Alicja w Krainie Czarów*,
Warszawa: Nasza Księgarnia, 1969

il. na poprzedniej stronie:
Teresa Wilbik, ilustracja do: Joanna
Kulmowa, *Moje próżnowanie*,
Warszawa: Krajowa Agencja
Wydawnicza, 1979



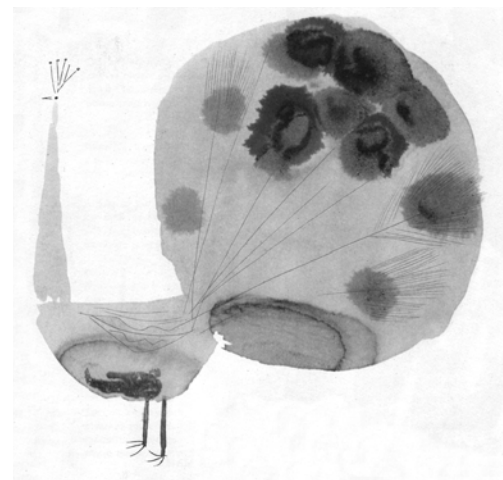
Polska ilustracja książkowa dla dzieci szczyci się bogatą, obecnie prawie dwusetletnią tradycją. Ale to trzy konkretne dekady XX wieku wydają się mieć szczególne znaczenie dla jej artystycznego rozwoju, dla teraźniejszej dobrej i stale rosnącej kondycji, wreszcie dla rozpoznanej na świecie wysokiej jakości graficznej strony realizacji wydawniczych dla młodego odbiorcy, potwierdzonej licznymi sukcesami na międzynarodowej arenie konkursów i wystaw poświęconych ilustracji książkowej. Wskazując trzy decydujące dekady, mam na myśli lata 1950-1980, okres rozkwitu i bujnego rozwoju tej dziedziny twórczości w naszym kraju. To właśnie wtedy ilustracja książko-

wa równolegle z plakatem osiągnęły niezwykle wysoki poziom i nadzwyczajną wartość artystyczną, szybko stając się uznaną polską specjalnością, co w przypadku plakatu łatwo prześledzić na zagranicznych (zwłaszcza amerykańskich) aukcjach internetowych.

Jan Marcin Szancer, niekoronowany król polskich ilustratorów, w artykule *Notatki ilustratora*, zamieszczonym w „Projekcie” w 1957 r., przytoczył takie oto zdarzenie: *Słyszałem, że Pablo Neruda w czasie swojego pobytu w Polsce powiedział, że jedną z najlepszych rzeczy, jakie u nas zobaczył, jest książka dla dzieci. Podobno nawet zabrał ze sobą całą walizkę książek dziecięcych. Podobne zdanie wyraził Fougerson, mówiąc, że dzieci w Polsce muszą być szczęśliwe, mając takie książki*¹. Trudno założyć, żeby obu kulturalnym obcokrajowcom chodziło o polskojęzyczne teksty zawarte w tych książkach. Nie pomylimy się zatem, wskazując ilustrację jako przyczynę owych zachwytów.

Bardzo często lata 50., 60. i 70. XX wieku nazywane są „złotym okresem” polskiej ilustracji książkowej. W niniejszym artykule postaram się wskazać i opisać jakości, które miały największy wpływ na osiągnięcie tak wysokiego poziomu sztuki książki w Polsce i ukształtowanie się zjawiska nazywanego już zwyczajowo Polską Szkołą Ilustracji. Analogicznie do określeń Polska Szkoła Filmowa, a przede wszystkim Polska Szkoła Plakatu, mocno zakorzenionych nie tylko w historii sztuki i literaturze przedmiotu, ale także w percepcji przeciętnego świadomego odbiorcy, użycie tego pierwszego stało się coraz częstsze, zwłaszcza po odniesieniu przez polskich reprezentantów pierwszych zagranicznych sukcesów w dziedzinie grafiki książkowej na przełomie lat 50. i 60. Polski plakat zagościł w powszechnej recepcji dekadę wcześniej. W 1948 r. Henryk Tomaszewski zdobył pięć pierwszych nagród na Międzynarodowym Festiwalu Plakatu Filmowego w Wiedniu. Prasa, nie tylko krajowa i niekoniecznie branżowa, zaczęła coraz szerzej rozpisywać się o rodzimej sztuce użytkowej.

W omawianym okresie sztuka użytkowa napotkała w Polsce nader sprzyjające warunki dla stosunkowo swobodnego rozwoju. Była bowiem postrzegana jako sprzymierzeniec nowego systemu w upowszechnianiu kultury, edukowaniu i kształtowaniu estetycznym społeczeństwa z jednej strony, a z drugiej odpowiedzialne władze nie obawiały się jej zawartości jako niezaangażowanej ideologicznie (zwłaszcza tej projektowanej dla dzieci). W praktyce oznaczało to niewtrącanie się w proces artystycznej realizacji i jej efekty. Nie dziwi więc fakt, że na początku lat 50. XX wieku spora grupa kreatywnej, utalentowanej młodzieży połączyła siły z wysokimi umiejętnościami starszych kolegów nieprzerwanie (jeszcze od czasów przedwojennych) czynnych na polu ilustracji książkowej. Wszyscy wykorzystali niezwykle sprzyjającą sytuację na rynku wydawniczym, pozostającym pod silnym państwowym mecenatem, ale jednocześnie zapewniającym nieprzerwany i obfity strumień zamówień, rychło uzyskując entuzjastyczny odbiór czytelników. Poparcie państwa i uzyskana w kraju renoma umożliwiły Polsce wkroczyć triumfalnie na scenę międzynarodową już pod koniec dekad. Pierwszym sukcesem zagranicznym był udział naszej reprezentacji w III Międzynarodowej Wystawie Książki w Lipsku – IBA (Internationale



il. 2 Józef Wilkoń, ilustracja do:
Tadeusz Kubiak, *Pawie wiersze*,
Warszawa: Nasza Księgarnia, 1961



*Jest to zmieniona, polskojęzyczna wersja odczytu wygłoszonego na symposium 'Awarding Pictures: The Art of Children's Book Illustration' w Naples na Florydzie 28. września 2007 r. (Relacja z sympozjum w „Quart” nr 4(6)/2007).

¹ Jan Marcin Szancer, *Notatki ilustratora*, „Projekt”, 2-1957, s. 43-44.



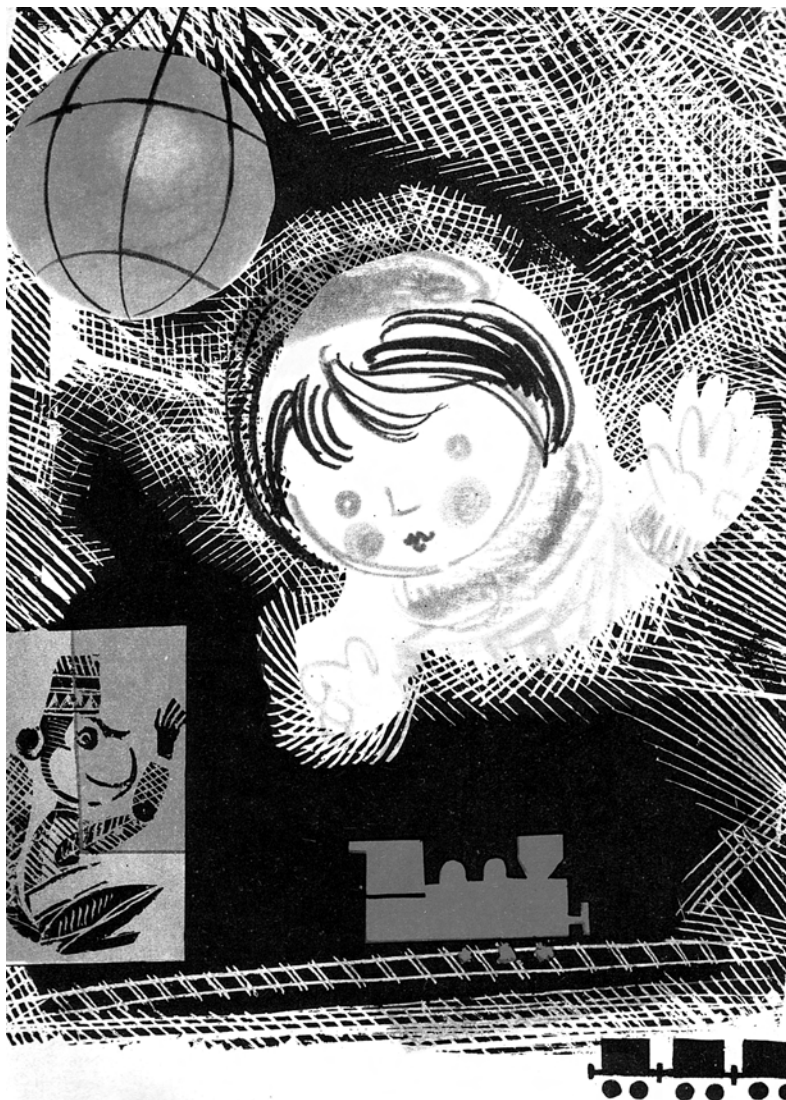
il. 3 Bożena i Wiesław Majchrzak, ilustracja do: Jakub i Wilhelm Grimm, *Baśnie*, Warszawa: Nasza Księgarnia, 1956

il. 4 Jerzy Srokowski, ilustracja do: Janusz Korczak, *Król Maciuś Pierwszy*, Warszawa: Nasza Księgarnia, 1957

il. 5 Jan Marcin Szancer, ilustracja do: Hans Christian Andersen, *Baśnie*, Warszawa: Nasza Księgarnia, 1959

Buchkunst Ausstellung, Leipzig) w 1959 r. Artyści wrócili do domu z trzy-nastoma medalami, w tym dwoma złotymi dla Olgi Siemaszko i Józefa Wilkononia, siedmioma srebrnymi (Michał Bylina, Maria Hiszpańska-Neumann, Bożena i Wiesław Majchrzakowie, Mieczysław Piotrowski, Zbigniew Rychlicki, Jerzy Srokowski, Jan Marcin Szancer) i czterema brązowymi (Halina Chrostowska, Janusz Grabiański, Andrzej Heidrich, Bohdan Zieleniec). Następnym międzynarodowym sukcesem Polski był zauważalny udział w XII Triennale Sztuki Użytkowej w Mediolanie (Milan Triennial of Applied Art) w 1960 r., z którego nasza reprezentacja przywiozła dziesięć indywidualnych złotych medali (Bohdan Butenko, Michał Bylina, Józef Czerwiński, Janusz Grabiański, Adam Kilian, Gabriel Rechowicz, Jerzy Srokowski, Jan Marcin Szancer, Henryk Tomaszewski i Stanisław Zagórski) oraz złoty medal zbiorowy dla Instytutu Wydawniczego „Nasza Księgarnia”, a Zbigniew Rychlicki i Olga Siemaszko zostali wyróżnieni przez jury konkursu. W latach 60. i 70. ubiegłego stulecia polska ilustracja książkowa była regularnie obecna na wszystkich ważnych konfrontacjach międzynarodowych prezentujących dokonania artystyczne w tej dziedzinie od początku istnienia wymienionych poniżej imprez. Oprócz Lipska i Mediolanu należy wymienić udział Polski od 1965 r. w Międzynarodowej Wystawie Ilustracji Książkowej przy słynnych





il. 6 Adam Kilian, ilustracja do: Janina Porazińska, *Pamiętnik Czarnego Noska*, Warszawa: Nasza Księgarnia, 1964



il. 7 Józef Czerwiński, Rudyard Kipling, *Słoniątko*, Warszawa: Nasza Księgarnia, 1960



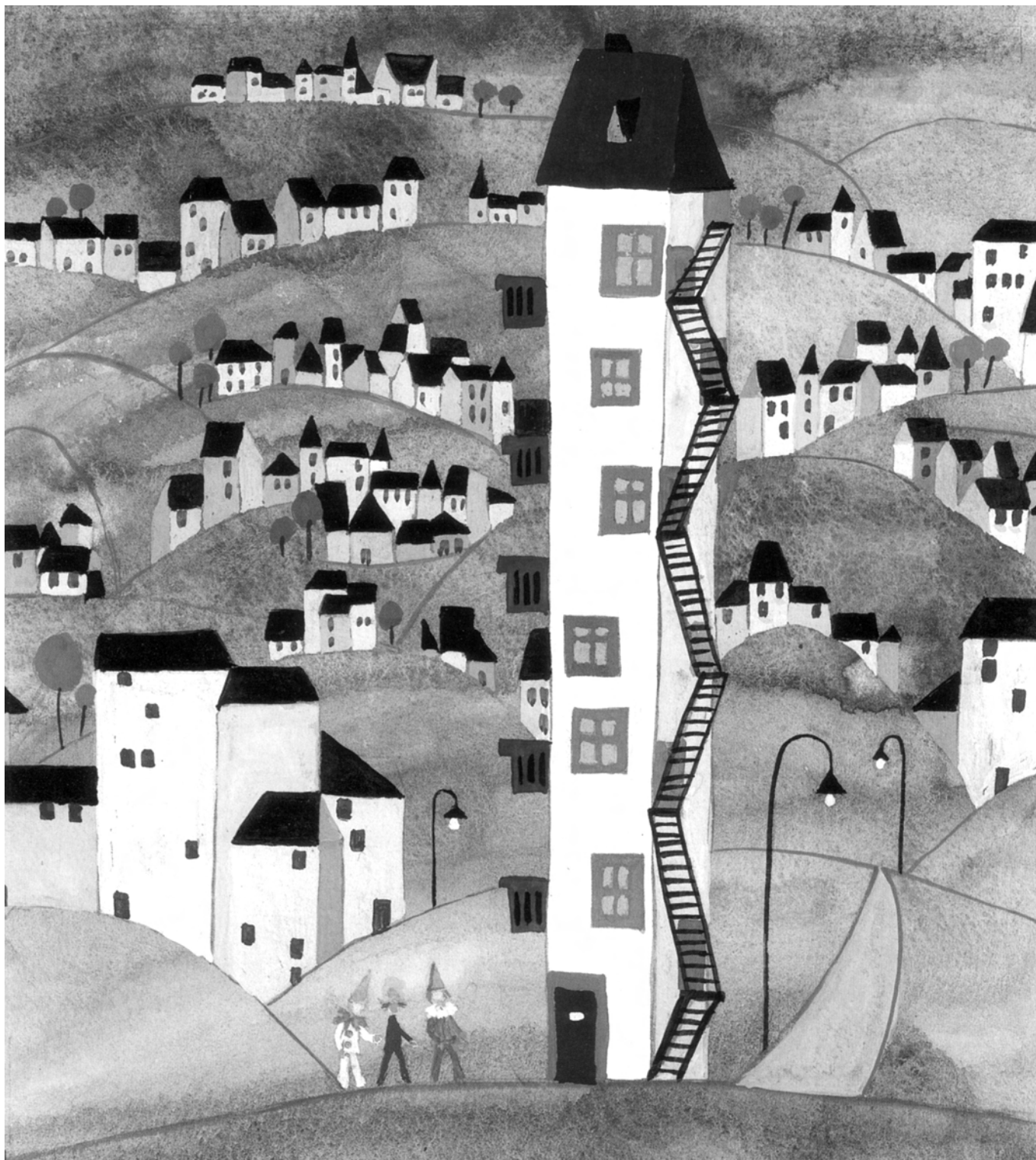
il. 8 Henryk Tomaszewski, ilustracja do: Alicja Dryszkiewicz, *Wędrówki po zwierzyńcu*, Warszawa: Nasza Księgarnia, 1949

Targach Książki w Bolonii (International Book Fairs, Bologna), od roku 1964 obecność w Brnie na Biennale Sztuki Użytkowej (Bienále užité grafiky, Brno), a od 1967 w Bratysławie na Biennale Ilustracji Książkowej dla Dzieci – BIB (Bienále Ilustrácií Bratislava). W szóstej edycji Biennale Sztuki (Art Biennial) w São Paulo (1963) Polska została nagrodzona złotym medalem za najlepszy zestaw ilustracji książkowej, a cztery lata później, w czasie VIII Biennale w Brazylii, nasz kraj został ponownie uhonorowany wyróżnieniem za grafikę książkową. Od 1965 roku polska reprezentacja brała udział w międzynarodowym konkursie „Najpiękniejsze Książki Świata” we Frankfurcie nad Menem, gdzie swoje triumfy święcili: Bohdan Butenko, Janusz Grabiański, Elżbieta Murawska, Andrzej Strumiłło i Zdzisław Witwicki, a od 1967 r.

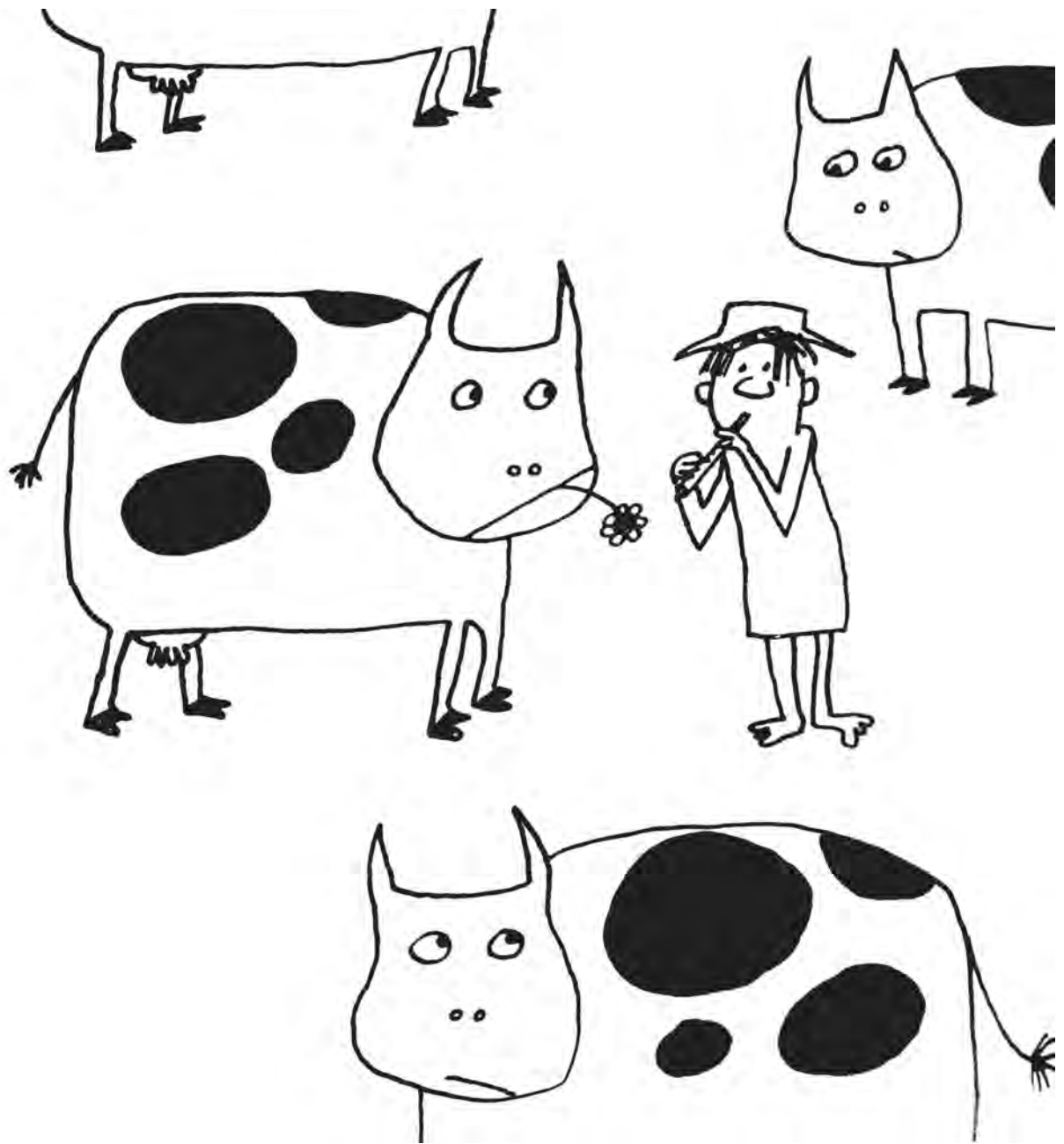
była obecna na Międzynarodowej Wystawie Grafiki Książkowej w Moskwie połączonej z konkursem „Najpiękniejsze Książki” (tam wśród nagrodzonych znaleźli się: Bohdan Butenko, Zbigniew Rychlicki, Janusz Stanny, Andrzej Strumiłło, Józef Wilkoń). Od 1965 roku UNESCO wskazywało Polskę jako kraj wzorcowy w kreowaniu sztuki przeznaczonej dla dzieci, zwłaszcza ilustracji książkowej, a od 1967 r. Biuro Wychowania UNESCO w Genewie prezentowało książki wydane przez „Naszą Księgarnię” jako godne naśladowania przez wszystkie kraje członkowskie ONZ. Opinia ugruntowała się w latach 70., kiedy działalność wydawniczą „Naszej Księgarni”, reprezentującą piękny pomost ze światem sztuki, w dalszym ciągu nagradzano najwyższą oceną. W pierwszej edycji Biennale Ilustracji dla Dzieci w Bratysławie (BIB) w 1967 r. Polska wystąpiła już w roli powszechnie uznawanego faworyta. Zbigniew Rychlicki był stałym uczestnikiem prac komitetu organizacyjnego Biennale (do jego XII odsłony w 1989 r., w czasie której nagle zmarł). W interesującym nas okresie kraj nasz regularnie uczestniczył w konkursie (Grand Prix w 1971 zdobył Andrzej Strumiłło, „Złote Jabłko” przyznano: Marianowi Murawskiemu – dwukrotnie (wraz z żoną), Januszowi Stannemu i Teresie Wilbik, a „Złote Plakiety”: Rychlickiemu, Stannemu – dwukrotnie, Józefowi Wilkoniowi, Krystynie Witkowskiej i Zdzisławowi Witwickiemu; honorowym dyplomem wyróżniono Waldemara Andrzejewskiego i ponownie Wilkonia), a także z wielkim zaangażowaniem brał udział w pracach przygotowujących kolejne edycje imprezy. Warto wspomnieć przy okazji, że do dziś zdobywamy laury na tym najważniejszym na świecie przeglądzie ilustracji dla dzieci. Najświeższymi sukcesami polskimi są: „Złote Jabłko” na XX jubileuszowym Biennale (2005) dla Pawła Pawlaka za autorską książkę *Jajuńciek* (Muchomor, 2005) oraz trofeja z dotychczas ostatniej XXI edycji BIB w 2007 roku: „Złote Jabłko” dla Iwony Chmielewskiej za opracowany wspólnie z Jiwone Lee słownik angielsko-koreański *Thinking ABC* (wydany

il. 9 Stanisław Zagórski, ilustracja do: Jan Brzechwa, *Kaczka Dziwaczka*, Warszawa: Nasza Księgarnia, 1956





il. 10 Zdzisław Witwicki, ilustracja do: Guglielmo Zucconi, *Pajacyk Faramuszka*, Warszawa: Nasza Księgarnia, 1965



w Korei w 2007 r.) oraz „Złota Plakieta” dla Marii Ekier za *Polskie baśnie i legendy* (Nowa Era, 2007). Artyści czynni na polu ilustracji triumfowali także w innych konkursach: Jan Marcin Szancer zdobył nagrodę miasta Berlina (1958), był również wyróżniony przez francuskich wydawców w Paryżu w 1971 r.; Janusz Grabiański otrzymał nagrodę „New York Times’a” (1961), Janusz Stanny zajął drugie miejsce w międzynarodowym konkursie na ilustracje do *Don Kichota* Cervantesa zorganizowanym w Buenos Aires w 1965 r., na którym wyróżniono też Józefa Wilkonía, spośród wszystkich polskich ilustratorów zdecydowanie najczęściej nagradzanego na zagranicznych konfrontacjach. Józef Wilkoń jest właścicielem nagrody miasta Caorle we Włoszech i laurów uzyskanych w Düsseldorfie za najpiękniejszą książkę opublikowaną w języku niemieckim (oba sukcesy w 1966 r.), wymienionych powyżej nagród z Bratysławy, włoskich nagród: z Padwy – za ilustracje do książek dla młodego czytelnika, z Bolonii – *Premio Grafico* (obie z 1974 r.), a także z Menzione – za graficzną oprawę literatury młodzieżowej. W podobnej kategorii wygrał Konkurs w Paryżu swoją propozycją uznaną za najlep-

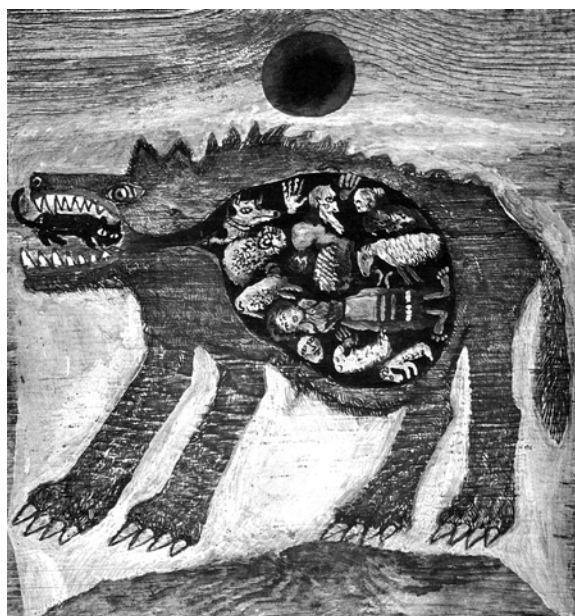
il. 11 Bohdan Butenko, ilustracja do: Wiktor Woroszyński, *Mniejszy szuka Dużego*, Warszawa: Nasza Księgarnia, 1973

sze ilustracje zagraniczne (1980). W Moskwie zdobył złoty medal Międzynarodowej Wystawy Grafiki Książkowej w 1975 r. Wilkoń brał udział w kilku edycjach Międzynarodowej Wystawy Ilustracji do Książek dla Dzieci w Tokio (od 1966). Z daleką Japonią łączy go także zaszczyt bycia patronem Konkursu Europejskiej Ilustracji organizowanym w Aki Town.

Od 1948 roku polską ilustrację książkową (zwłaszcza tę tworzoną dla dzieci) chętnie prezentowano za granicą na specjalnie organizowanych wystawach nie tylko w Ośrodkach Kultury Polskiej. W Europie była obecna prawie wszędzie: Niemcy (wschodnie i zachodnie), Austria, Szwajcaria, Francja, Włochy, Wielka Brytania, cała Skandynawia (w tym także Islandia!), Belgia, Holandia, a co w owym czasie było oczywiste, i w zaprzyjaźnionych krajach bloku: Związku Radzieckim, Czechosłowacji, Bułgarii, Rumunii, Jugosławii, na Węgrzech. Spośród odległych rejonów, gdzie była eksponowana polska grafika książkowa, winno się wymienić: Chiny, Wietnam, Japonię, Indie, Sri Lankę, Irak, Izrael, Stany Zjednoczone, Kanadę, Meksyk, Brazylię, Argentynę i Kube. Co wydaje się dość interesujące, bardzo często polska ilustracja zdobywała wyższe uznanie za granicą niż w kraju. Najbardziej ceniono odwagę projektu, wielką siłę artystycznej wyobraźni, inteligentny pomysł i oryginalność realizacji. Mieczysław Piotrowski w tekście charakteryzującym najnowsze dokonania w polskiej ilustracji dla dzieci, przeznaczonym do specjalnej edycji fachowego pisma „Graphis”, tak pisał: *Przede wszystkim ilustracja książki dla dzieci w Polsce jest indywidualna, bezpośrednia i miła dla oka, raczej sentymentalna niż poważna, raczej anielska niż wywołująca dreszcze przerażenia i nawiedzana złymi mocami. Jeśli diabły w ogóle zbłądziły do polskiej ilustracji, to raczej w rejony humorystyczne i zawsze pozostawały w dobrych układach z dziećmi. [...] ogólny obraz polskiej sztuki graficznej jest z natury swojej optymistyczny i pogodny*². Tenże Piotrowski we wstępie do katalogu wydanego przy okazji „Wystawy Książki i Ilustracji” – jednej z cyklu ekspozycji prezentujących dzieło plastyczne w XV-lecie Polski Ludowej – podsumo-



il. 12 Zbigniew Rychlicki, ilustracja do: Frank Baum, *W krainie Czarnoksiężnika Oza*, Warszawa: Nasza Księgarnia, 1973



il. 13 Andrzej Strumiłło, ilustracja do: Robert Stiller, *Naręczony z morza*, Warszawa: Nasza Księgarnia, 1971



il. 14 Janusz Stanny, ilustracja do: Hanna Januszewska, *Lwy*, Warszawa: Krajowa Agencja Wydawnicza, 1977

wał w wielkim skrócie najważniejsze cechy polskiej ilustracji książkowej, podkreślając jej zauważalne istnienie w skali międzynarodowej, wskazując na wartości decydujące o jej wysokim poziomie i atrakcyjności: [...] z całą pewnością jest śmiała, indywidualna, co więcej nosi cechy inwencji i temperamentu, które ją wyróżniają w szerokim świecie, jedną sympatię [...] Z natury jest pogodna (to bardzo dużo), poetycka, nie pozbawiona dowcipu, błyskotliwa czasem aż nadto [...]³. Zbigniew Rychlicki, bezpośredni świadek rozwoju polskiej ilustracji, specjalnie tej przeznaczonej dla dzieci, i często – jako naczelnny grafik – pierwszy krytyk projektów oprawy plastycznej książek przynoszonych do redakcji „Naszej Księgarni”, wymienił następujące cechy wyróżniające naszą rodzimą ilustrację: malarskość, poetyckość koloru i liryzm (*Są to cechy wywodzące się z krajobrazu naszej ziemi, jej klimatu i kolorytu, wreszcie z tradycji malarstwa sztalugowego [...] „polskiego koloryzmu”*), skłonność do groteski, często graniczącej z absurdem, inspiracje płynące z polskiej sztuki ludowej, poetyckie przetworzenie natury przy



² Mieczysław Piotrowski, *Polish Illustrators and the Children's Book*, „Graphis”, 177–1975/76, s. 84. Tłumaczenie z angielskiego autorki.

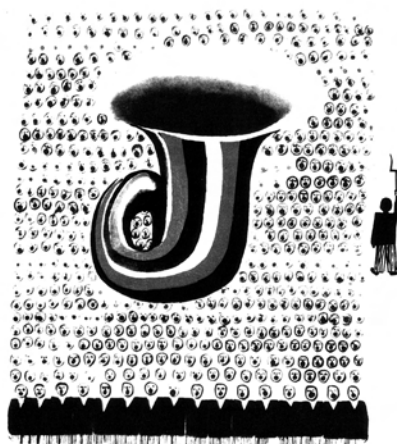
³ Mieczysław Piotrowski we wstępie do katalogu *Wystawa książki i ilustracji: Polskie Dzieło Plastyczne w XV-lecie PRL*, red. katalogu Maria Matusińska, Barbara Stecka, Warszawa: CBWA, 1962, s. [9].



il. 15 Krystyna Witkowska, ilustracja do: Iwan Kryłow, *Bajki dla dzieci*, Warszawa: Nasza Księgarnia, 1978



il. 16 Jan Marcin Szancer, ilustracja do: Helena Bechlerowa, *Dom pod kasztanami*, Warszawa: Nasza Księgarnia, 1967



il. 17 Marian Murawski, ilustracja do: Wiktor Woroszyński, *Podmuchał wiatr*, Warszawa: Nasza Księgarnia, 1965

zachowaniu konkretności przedstawienia⁴. Jerzy Srokowski wskazał jeszcze inną cechę rodzimej ilustracji: *Cechą polskiej szkoły jest dekoracyjność. Ładność (w dobrym tego słowa znaczeniu) jest efektem ostatecznym nawet tych prac, które powstały w myśl całkiem odmiennej intencji. Dlatego obcy nam jest wszelki pryncypializm i program*⁵.

Krystyna Lipka-Sztarbałło – obecna prezes Sekcji Ilustratorów ZPAP, patrząc z dystansu dwudziestu lat i z perspektywy swoich własnych doświadczeń ilustratorskich, wskazuje na grupę artystów wywodzących się warsztatowo z malarstwa i dwie jakości charakteryzujące ich prace, a stanowiące jedno z wartości polskiej ilustracji tego czasu: *tajemniczość i czarowność – atrybuty najbardziej pożądane w ilustracji dziecięcej*⁶.

Europejska ilustracja została ukształtowana z jednej strony pod wpływem silnej tradycji angielskiej, niemieckiej, francuskiej i włoskiej sztuki książki, z drugiej zaś przez grafikę rosyjską, potem radziecką. Dopiero po drugiej wojnie światowej pojawiła się na światowej scenie ilustracja czeska, słowacka, bułgarska, węgierska, duńska czy skandynawska. Wraz ze wzra-



⁴ Por. Zbigniew Rychlicki we wstępie do: (Kolorowy świat) *Ilustracje w książkach „Naszej Księgarni”: 1921–1971*, Warszawa: Nasza Księgarnia, 1972, s. [6].

⁵ Przytoczone za: Stanisław K. Stopczyk, *Komentarz do plastyki Jerzego Srokowskiego*, „Projekt”, 3–1963, s. 35.

⁶ Krystyna Lipka-Sztarbałło, *Polska książka dla dziecka – o jej przyszłości i przeszłości tu i teraz* [w:] *Współczesna polska sztuka książki: ilustracja*, red. Hanna Kocańda-Kołodziejczyk i Krystyna Lipka-Sztarbałło, [Warszawa]: ZPAP, Okręg Warszawski, 2000, s. 8.

il. 18 Janusz Grabiański, ilustracja do:
Cecylia Lewandowska, *Bogatki
z jabłoniowej dziupli*, Warszawa:
Nasza Księgarnia, 1960

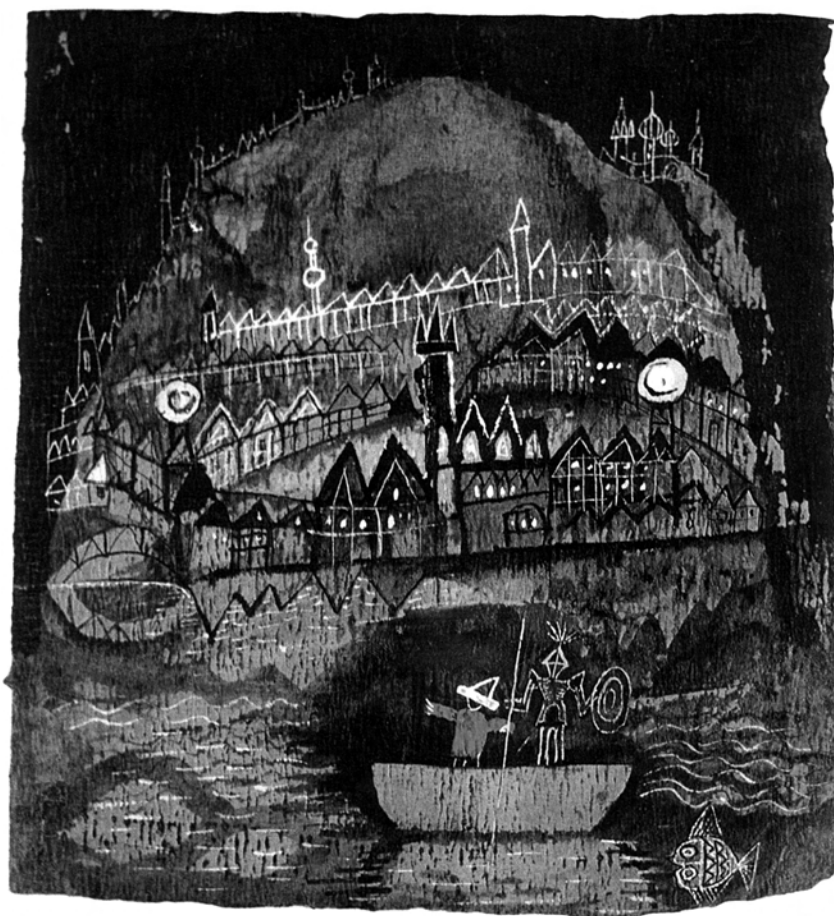


stającą liczbą konkurentów wzmocniała się wysoka pozycja polskiej sztuki ilustracji.

Wiele lat twórczych wysiłków w połączeniu z wyjątkowymi talentami polskich ilustratorów, ich nieustanna obecność we wszystkich ważnych międzynarodowych konfrontacjach i na zagranicznych wystawach przyniosły Polsce powszechne uznanie na świecie. Józef Wilkoń w stosunkowo niedawno udzielonym wywiadzie tak się wypowiedział o kolegach ilustratorach: *Dawniej to była polska „banda”, która szła równym krokiem. Przed laty nasza ilustracja miała znaczenie, promieniowała na świat, mówiło się na-*

wet o „polskiej szkole ilustracji”⁷. Warto w tym miejscu nadmienić, że Polska w związku z wieloletnim dorobkiem została zaproszona jako gość honorowy na 40. jubileuszowe Międzynarodowe Targi Książki w Bolonii w 2003 r. Przede wszystkim wynikało to wszak z pozycji, jaką polska ilustracja wyrobiła sobie głównie dzięki dokonaniom naszych artystów w latach 1950-80.

Niezliczone zagraniczne wydania książek polskich autorów, naturalnie z oryginalnymi ilustracjami polskich artystów, w niemałym stopniu także przyczyniły się do sukcesu. Polskie tytuły były tłumaczone głównie na rosyjski i niemiecki, ale też na angielski, francuski, węgierski, czeski, a nawet na tak egzotyczny język jak japoński. Nie bez znaczenia dla rozpoznawania polskiego stylu w projektowaniu grafiki książkowej było także pojawianie się reprodukcji rodzimej ilustracji i artykuły o niej w zagranicznej prasie fachowej, by wymienić choćby: „Graphis”, „Gebrauchsgraphik” czy „Advertising Art”. Nie można nie wspomnieć tu o osiemnastu hasłach osobowych poświęconych polskim artystom⁸ pośród 414 nazwisk z całego świata w monumentalnym opracowaniu sztuki graficznej w odnośnym okresie *Who's Who in Graphic Art* /Zürich: Graphis Press, 1962/ oraz *Who's Who in Graphic Art, vol. 2* /Zürich: Graphis Press, 1982/⁹, co potwierdzało wysoką ocenę ich dorobku artystycznego. Jeśli porównywać wielkość narodowych reprezentacji,



il. 19 Józef Wilkoń, ilustracja do: Anna Kamieńska, *W Nieparyżu i gdzie indziej*, Warszawa: Nasza Księgarnia, 1967



⁷ Józef Wilkoń w rozmowie z Klaudią Iwanicką, „Paw wpadł w staw...”, „Guliwer”, 1-2003, s. 55.

⁸ Wśród nich artyści zajmujący się ilustracją książkową: Bylina, Kilian, Lenica, Młodożeniec, Mroszczak, Mróz, Stachurski, Tomaszewski, Witz, Stanisław i Wojciech Zamecznik.

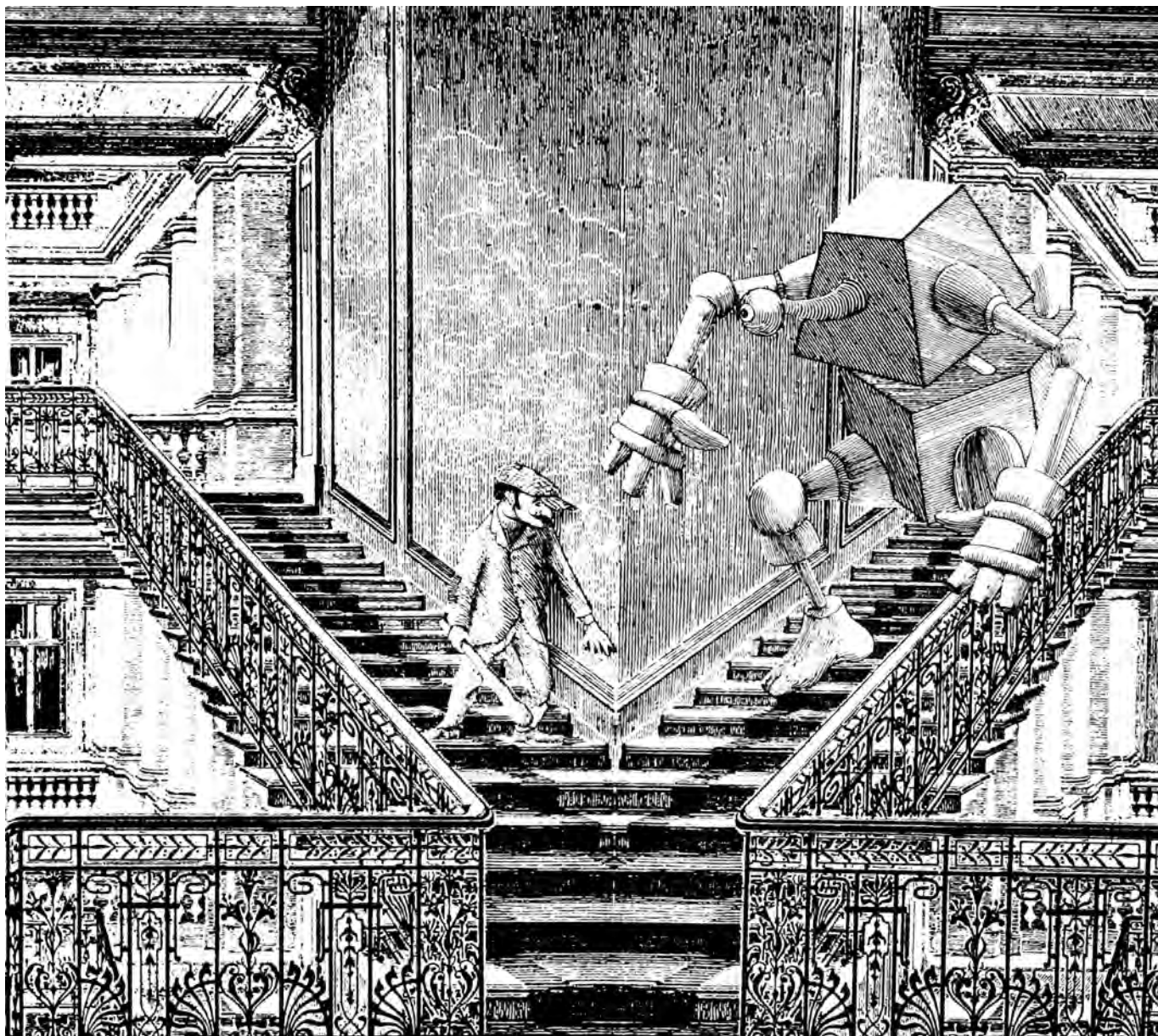
⁹ W tej edycji 16 nazwisk polskich artystów wśród 544 artystów z 42 krajów, m.in. po raz pierwszy Starowieyski i Strumiłło.

il. 20 Bohdan Butenko, ilustracja do:
Joanna Kulmowa, *Stacja Nigdy w życiu*,
Warszawa: Nasza Księgarnia, 1967



Polska została wyprzedzona jedynie przez Francję, Włochy, Wielką Brytanię, Szwajcarię, Niemcy (w tamtych czasach przy podziale politycznym jako jedna ekipa) i Stany Zjednoczone. To był pierwszy tego rodzaju leksykon, więc wybór nazwisk funkcjonował jako swoista nagroda dla grafików na całym świecie.

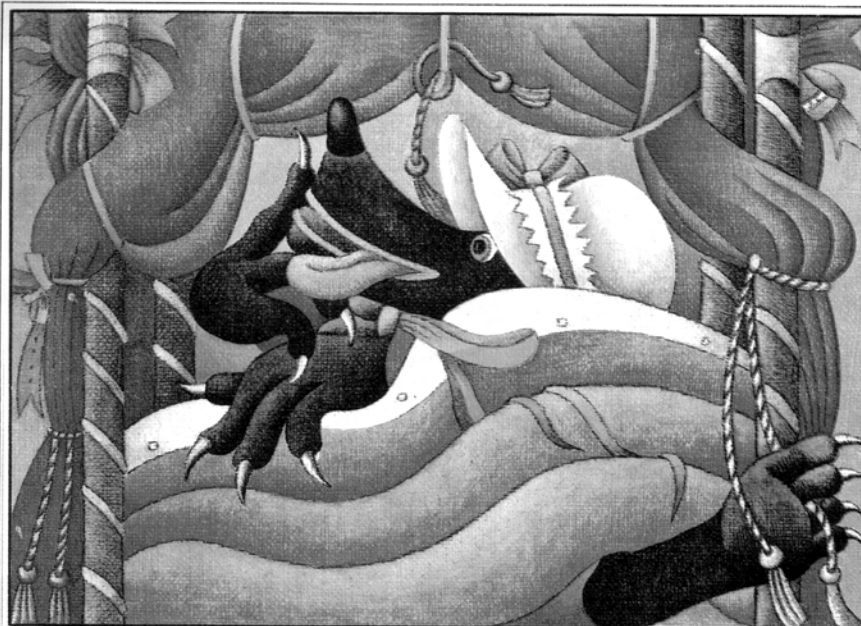
Polska rzeczywistość lat 1950-1970 przynosiła sporo absurdalnych sytuacji. Jako pierwszy dobry przykład niech posłuży fakt, że kiepska sytuacja ekonomiczna kraju zmusiła wielu świetnych artystów do porzucenia niwy sztuki tzw. „czystej” (zwłaszcza malarstwa sztalugowego), by poszukać bardziej realistycznych działań, które przyniosłyby w efekcie łatwiejsze sposoby zarobkowania. Wśród nich znalazły się m.in.: projektowanie ilustracji, plakatów, pocztówek, znaczków, znaków graficznych, różnych druków reklamowych. Olbrzymi mecenat państwowy nieprzerwanie dostarczał artystom zamówień i, co równie istotne, rozsądnych płac i honorariów. Innym kłopotliwym czynnikiem był fatalny stan techniczny polskiego przemysłu drukarskiego. Artyści korzystający z jego usług nie mieli wyboru i musieli zmagać się ze starymi maszynami, złej jakości papierem, nieustannym brakiem nie najlepszych farb, tuszów i innych materiałów. Niektórzy z nich sytuację postrzegali jako wyzwanie i uczynili siłą swej koncepcji plastycznej: na przykład Bohdan Butenko oraz Janusz Stanny omijali pułapki czyhające w drukarniach poprzez świadomie kreowany projekt całości książki wyłącznie w czerni i bieli, wprowadzając na jej stronie dekoracyjną siłę różnych czcionek, zabawę z kolumnami tekstu, wycinanie dziurek w kartach publikacji lub naśladowanie estetyki gazet albo druków służbowych. Olga Siemaszko i Andrzej Strumiłło czerpali korzyści z wielkiej siły autorskiego, niezwykle ekspresyjnego rysunku. Daniel Mróz, Jerzy Skarżyński, Barbara Gawdzik-



Brzozowska czynili użytek z kolażu, spoglądając wstecz na świetną tradycję grafiki XIX-wiecznych czasopism i książek. Jeżeli dodamy do tego nieobecność komercji handlowej i warunków wynikających z zasad działania rynku kapitalistycznego – obecnych w tym czasie w innych krajach europejskich i na świecie, brak, który pozwalał artystom na wielką swobodę twórczą i poszukiwanie oryginalnych rozwiązań plastycznych przy jednoczesnej zachęce ze strony wydawców, by tak właśnie postępować, otrzymamy dość jasny obraz zaistnienia w naszym kraju idealnych warunków, które polskiej ilustracji pozwoliły rozkwitnąć w pełni. Ta wolność wypowiedzi wynikała także z uważanej za „bezpieczną” materii twórczości artystycznej: poezja, bajki,

il. 21 Daniel Mróz, ilustracja do:
Stanisław Lem, *Cyberiada*, Warszawa:
Iskry, 1965

il. 22 Elżbieta Gaudasińska, ilustracja do: Charles Perrault, *Czerwony Kapturek*, Warszawa: Krajowa Agencja Wydawnicza, 1980



– *Żeby cię mocniej uścisnąć, mój Czerwony Kapturku – powiedział Wilk spod pierzyny.*

baśnie, dziecięce opowiadanki, wymyślone krainy i świat przyrody sprawiały wrażenie pozbawionych jakiegokolwiek ładunku ideologicznego, wydawały się też wystarczająco odległe od rzeczywistości Polski lat 1950-80. Wspomniane powyżej liczne osiągnięcia na światowej arenie grafiki książkowej i w konkursach artystycznych były witane z ogromną przychylnością jako niezwykle potrzebny element „propagandy sukcesu”. Jednocześnie chroniło to obszar grafiki użytkowej przed nadmiernym i całkowicie niepotrzebnym „zainteresowaniem” ze strony działaczy sektora polityki kultury.

Paradoksalnie najpierwszą cechą wspólną charakteryzującą polską ilustrację książkową, wynikłą niewątpliwie z poczucia swobody twórczej, jest jej niezwykle różnorodność. Przy tak ogromnej ilości artystów czynnych w tej dziedzinie sztuki użytkowej jest to poniekąd oczywiste. Skala temperamentów artystycznych i preferowanych stylów, tendencji, ku którym ciążono, postaw twórczych i źródeł inspiracji wydaje się niezmierzona. Z drugiej strony, można by spodziewać się pewnych zapożyczeń, podpatrzeń, bliższych i dalszych inspiracji. Te, owszem, zdarzały się, ale po pierwsze w niewielkim stopniu, a po wtóre wynikały raczej z chęci wypróbowania nowego pomysłu czy innej stylistyki. Od momentu, kiedy zaczęto w prasie używać określenia „polska szkoła ilustracji”, czyli od przełomu lat 50. i 60., prześcigano się we wskazywaniu na różne jej cechy, które mogły przyczynić się do tak wielkiego sukcesu. Wartością podkreślaną niezmiennie było bogactwo oferty polskich grafików książki, wielokierunkowość ich poszukiwań artystycznych, różnorodność stosowanych rozwiązań formalnych, szeroka



¹⁰ Ignacy Witz, *Kłopoty ilustratorów*, „Projekt”, 2-1957, s. 51.

¹¹ Andrzej Kossakowski we wstępie do katalogu wystawy *Ilustracja dziecięca*, [Warszawa], 1966, s. [5].

¹² Eva Šefčáková, *Ilustrácie detskej knihy na BIB'67 a BIB'69* [w:] *Zborník Slovenskej Národnej Galérie (Galéria 1): BIB'67-'69*, red. Eva Šefčáková, Bratislava: Obzor, 1972, s. 179. Ze słowackiego tłumaczyła autorka.



il. 23 Wiesław Majchrzak, ilustracja do: Italo Calvino, *Baśnie włoskie*, Warszawa: Nasza Księgarnia, 1968

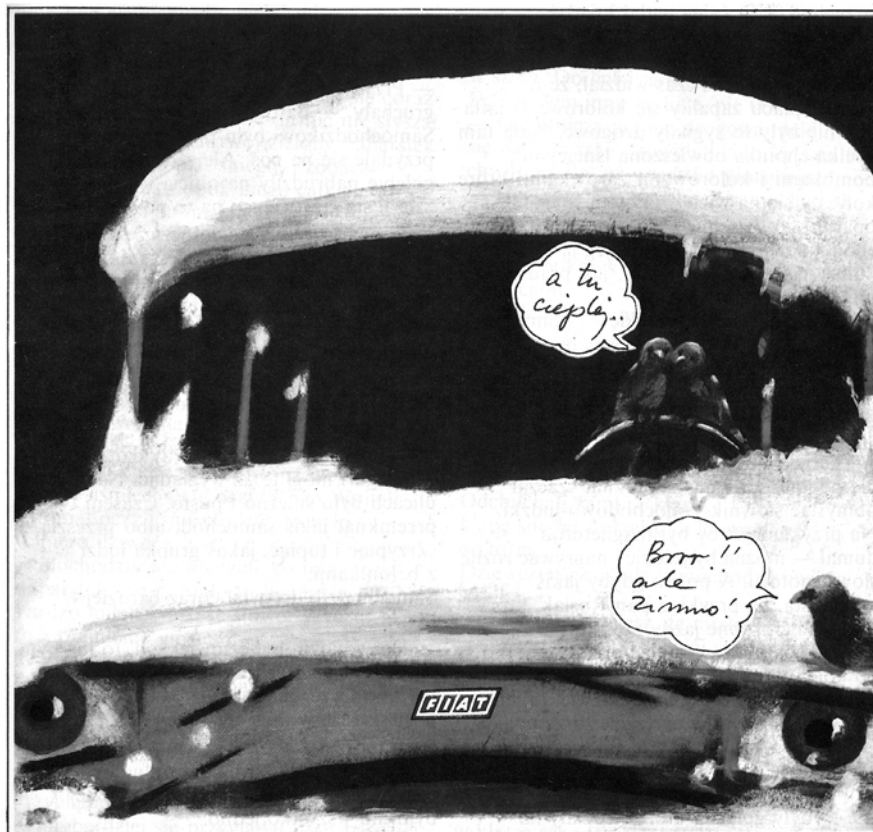


il. 24 Bożena Truchanowska, ilustracja do: Eleanor Farjeon, *Mały pokój z książkami*, Warszawa: Nasza Księgarnia, 1971

gama używanych technik, a co za tym idzie szereg odmiennych efektów plastycznych, jednym słowem: różnorodność właśnie. Już w początkowych latach interesującego nas okresu Witz podsumował powojenny dorobek polskiej ilustracji, wskazując jej główną zaletę: *Jedną z najważniejszych pozytywnych cech naszej ilustracji jest jej różnorodność, szerokość indywidualnego pojmowania i traktowania tematu*¹⁰. Jego uwaga odnosi się do zaledwie niewielkiej części omawianego przez nas okresu, ale wyróżniająca się już wtedy (1957) cecha charakterystyczna i jakość polskiej ilustracji przetrwają, jak się okaże, przez kolejne dekady. Na potwierdzenie słowa krytyka z 1966 r.: *Ilu autorów, ile indywidualności artystycznych – tyle rozmaitych sposobów tworzenia ilustracji. I chyba w tym bogactwie różnorodności tkwi jedna z tajemnic międzynarodowych sukcesów polskiej ilustracji dziecięcej*¹¹. W materiałach wydanych po dwóch pierwszych edycjach BIB (1967 i 1969) Šefčáková o udziale w Biennale polskiej reprezentacji ilustratorskiej tak napisała: *Polska, znana obecnie w świecie artystów i wydawców jako potęga ilustratorska, z wielkim sukcesem „eksportująca” do wszystkich krajów świata pojawiające się w tej dziedzinie talenty, z honorem obroniła swoją pozycję na obu Biennale. [...] polska prezentacja wyróżniała się różnorodnością gatunków literackich ilustrowanych tekstów i wielością ilustratorskich charakterów, którym udało się w praktyce nawiązać do sztuki czystej*¹². Nie było od drugiej połowy lat 50. obowiązującej doktryny czy stylistyki, która miałaby wpływać na kształt polskiej ilustracji. Zabrakło więc szkodliwego dla wolności twórczej schematu.

Jako drugą cechę polskiej ilustracji można wymienić jej, być może nie zawsze uświadamiane, dążenie do autonomiczności. Znowu nieco przewrotnie, albowiem ilustrację, będącą jedną ze sztuk użytkowych, powinna obciążać zależność od tekstu książki, do której powstaje. Jakkolwiek związana ze słowem, zainspirowana bezpośrednio tekstem

il. 25 Emilia Piekarska-Freudenreich,
ilustracja do: Joanna Papużyńska,
Uśmiechnięta planeta, Warszawa: Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, 1980



lub tylko klimatem utworu, mogła właściwie w pełnym wymiarze istnieć poza woluminem.

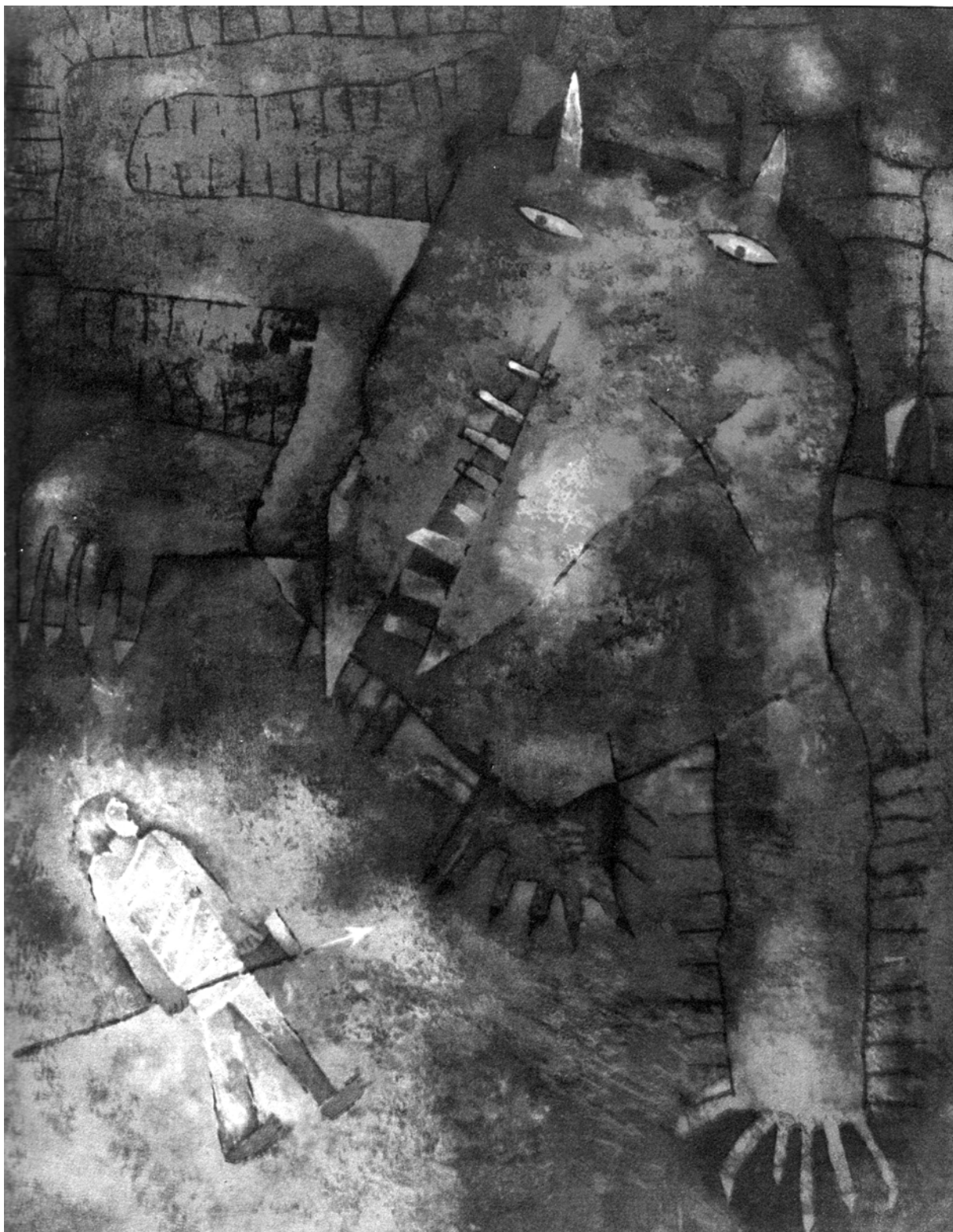
Kolejną cechą jest wielka swoboda ekspresji graficznej, idąca w stronę malarskości, która była w odnośnych latach jakością wspólną z polskim plakatem i scenografią, stanowiąc wyróżnik tzw. polskiego stylu. W szacie graficznej książki malarskość wybijała się na plan pierwszy, jako że zamówienia wydawnictw najczęściej sprowadzały się do wykonania ilustracji, a nie całego projektu typografii. Znakomite wyjątki konsekwentnych „architektów książki”: Butenki, Heidricha, Młodożeńca, Mroza, Stannego, Tomaszewskiego, Zamecznika jak zwykle potwierdzają regułę. Wydawnictwa bowiem dyktowały format, ilość i wielkość ilustracji. Mówiąc o malarskości, nie sposób pominąć roli koloru. Stosowany niezwykle śmiało, w odważnych zestawieniach kontrastowych jaskrawych tonów, budował świat przedstawiony, przez to tym bardziej pociągający, zwłaszcza dla młodszego odbiorcy. Pełne swobody twórczej oraz inwencji prace chociażby Elżbiety Gaudasińskiej, Julitty Karwowskiej, Adama Kiliana, Bożeny Truchanowskiej i jej męża Wiesława Majchrzaka, Krystyny Michałowskiej, Jana Młodożeńca, Elżbiety i Mariana Murawskich, Emilii Piekarskiej-Freudenreich, Rychlickiego, Siemaszko, Stannego, Witkowskiej czy Witwickiego skrzą się feerią barw, rwą oczy atrakcyjnymi zestawieniami, szaloną ekspresją. Częstokroć kolor buduje formę plastyczną, jak działo się to także w przypadku Antonie-



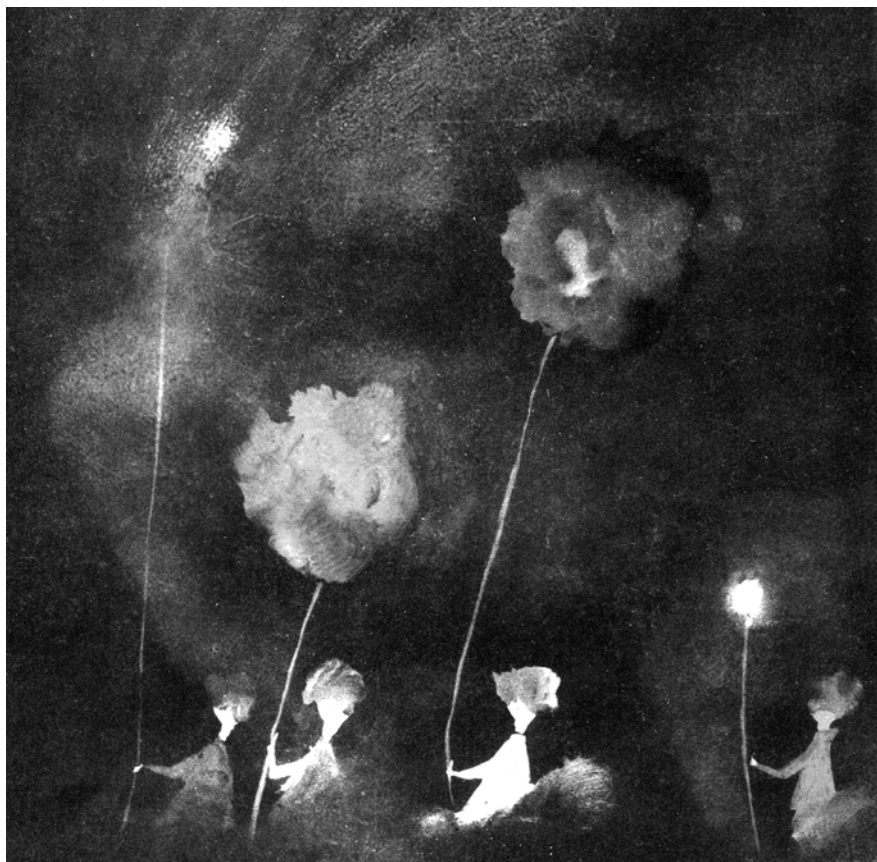
il. 26 Zdzisław Witwicki, ilustracja do: Vallerey, *Baśnie afrykańskie*, Warszawa: Nasza Księgarnia, 1962

go Boratyńskiego czy Gabriela Rehowicza. Osadzony z jednej strony w tradycji polskiego koloryzmu, z drugiej zaś wypływający z temperamentów malarskich szerokiego grona artystów czynnych w przeważającej mierze na polu ilustracji.

Świeżość i oryginalność pomysłów, autentyczność kreacji, niegasnąca inwencja, nieszablonowość realizacji tak różnorodnych, wyraźnych indywidualności twórczych stanowią o sile wyrazu polskiej ilustracji. Ta różnorodność dotyczyła wszystkich etapów pracy nad ilustracją: od fazy projektu poprzez



il. 27 Antoni Boratyński, ilustracja do: Wanda Markowska i Anna Mińska, *Srebrna gołębica*, Warszawa: Nasza Księgarnia, 1965



il. 28 Gabriel Rechowicz, ilustracja do:
Tadeusz Kubiak, *Taka sobie muzyka*,
Warszawa: Nasza Księgarnia, 1964

szeroki wachlarz stosowanych technik i wykorzystywanych stylistyk. Charakteryzowało ją także otwarcie na impulsy płynące z zewnątrz, podpatrywanie zmieniających się trendów w sztuce powszechnej, które jednak zawsze były twórczo przekształcane. Podobnie działo się z własnymi transformacjami wątków z obcych kultur i odległych epok, wykorzystywanych jako inspiracje formalne, treściowe czy stylistyczne zgodnie z treścią ilustrowanych książek.

Za różnorodnością stylów i wykorzystywanych impulsów szło bogactwo stosowanych rozwiązań warsztatowych, różnorodność używanych technik: od tradycyjnie związanych ze sztuką książki w jej wielowiekowej historii po nowatorskie koncepcje i wypracowywanie technik własnych. Jednocześnie polskich artystów charakteryzowała niezwykła sprawność warsztatowa i najwyższe umiejętności opanowane dzięki nauce u wybitnych mistrzów książki starszych pokoleń.

Przywiązanie do tradycji rodzimej z jednej i usilne poszukiwania nowatorskich rozwiązań z drugiej strony przynosiły ciekawy efekt. Czerpano twórczo z bogatego skarbcza dorobku kultury narodowej, w tym polskiej sztuki ludowej, odwoływano się także do prawdy ekspresji twórców nieprofesjonalnych, jak również aktywności plastycznej dzieci – odbiorców większości wykonywanych przez ilustratorów prac. Zdarzało się nawet wykorzystywa-

il. 29 Adam Kilian, ilustracja do: Anna Kamieńska, *Dębowa kołyska*, Warszawa: Biuro Wydawniczo-Propagandowe Ruch, 1967



nie oryginalnych prac dziecięcych. Atrakcyjność folkloru w jego dosłownej barwności, uproszczonej ekspresyjnej formie, sile przekazu prostych prawd życiowych i szczerego humoru przekładała się na korzystanie z motywów dekoracyjnych sztuki ludowej, z wypracowanych przez nią zestawień kolorystycznych, z od wieków stosowanych technik i wysokiej próby rzemiosła (malarstwa na szkło, drzeworytu ludowego, zdobienia ceramiki, bogactwa deseni strojów, haftów, wycinanek papierowych, glinianych instrumentów).

Odwaga w sięganiu do inspiracji płynących z innych gałęzi sztuki użytkowej, zwłaszcza plakatu, filmu animowanego, scenografii teatralnej zaowocowała niezwykle częstym w polskiej ilustracji stosowaniem skrótu myślowego i metafory. Dowcip stał się też rozpoznawalnym elementem szaty plastycznej naszych książek. Nierzadko wywodził się z aluzyjności typowej dla plakatu, oszczędności w wykorzystywaniu dostępnego arsenału środków wypowiedzi z jednoczesnym operowaniem żartem, nawet w niektórych wypadkach słownym (Butenko, Młodożeniec, Stanny), ale przede wszystkim z wrodzonego *esprit* twórców. Z rozmiłowaniem poruszano się w obszarze groteski i okolic, doskonale odnajdywano się „w oparach absurdu”.

Pojawiła się też w ilustracji poetyckość budowanych nastrojów, liryzm wpisany w polską romantyczną duszę i melancholię ojczystego krajobrazu,

który po części mógł także wynikać z bardzo dużej liczby kobiet, artystek współtworzących oblicze polskiej ilustracji, a nieobecnych w niej przecież w ogóle do początków XX wieku, a na tak dużą skalę dopiero w interesującym nas okresie.

Jeszcze jedną cechą wynikającą z wyżej wymienionych jest brak, w większości przypadków polskiej ilustracji, infantylizmu, schylania się do poziomu łatwego dydaktyzmu i przesłodzonej estetyki, tandety i sentymentalizmu, czyli groźnego kiczu. Zaowocowało to traktowaniem młodego odbiorcy jako uważnego, wyposażonego w bogatą wyobraźnię, wrażliwego i inteligentnego partnera, oczekującego tej właśnie popisowej różnorodności.

W efekcie za największą zaletę polskiej ilustracji można by uznać oryginalność, nieuleganie panującym modom, nawet jeśli zdarzało się polskim artystom wykorzystywać aktualne trendy czy powszechnie stosowane stylistyki (powrót do surrealizmu, pop-art, postsecesja). Witz określił tę postawę „antykonwencjonalizmem”¹³. Boratyński w 1976 r. podsumował zaś sytuację w następujący sposób: *W innych krajach były wówczas albo komiksy, albo abstrakcje. U nas rozwinęła się ilustracja poetycka, pełna fantazji i koloru. (...) Nasza dawna pozycja liczyła się, gdyż byliśmy niepodobni do innych. Będziemy się liczyć, jeśli pozostaniemy sobą – bez względu na mody...*¹⁴.

U schyłku lat 70. zbiegły się liczne przyczyny wpływające na zastój i koniec „złotego okresu” polskiej ilustracji. Jedną z nich było ustabilizowanie poziomu, które przyczyniło się do obniżenia aktywności twórczej, co w po-



il. 30 Zbigniew Rychlicki, ilustracja do: Jadwiga Gorzechowska i Maria Kaczurbińska, *Od Łowicza grają gracze*, Warszawa: Nasza Księgarnia, 1970



¹³ Por.: Ignacy Witz, *Who's Who in Graphic Art*, „Projekt”, 2–1963, s. 18.

¹⁴ W rozmowie z Kirią Gałczyńską *Książka i wyobraźnia dziecka*, „Trybuna Ludu”, 156–1976, s. 7.

łączeniu z bardzo skromnym ilościowo dopływem młodych talentów do tej dziedziny plastycznego kształtowania spowodowało utratę impetu wynikającą z braku impulsów wewnętrznych. Po zbiorowym sukcesie na IBA w Lipsku w 1971 r. i w tym samym roku uzyskanym przez Strumiłłę Grand Prix Bratysławskiego Biennale, „kombajn” zbierający zwycięskie laury tracił powoli moc. Jakkolwiek jeszcze przez całą dekadę polska ilustracja w międzynarodowych szrankach sięgała po nagrody i wyróżnienia, choć już nie na dotychczasową skalę.

Najważniejszą jednak przeszkodą w swobodnym rozwoju sztuki w Polsce u progu lat 80. stała się sytuacja polityczno-społeczna, a za nią w konsekwencji ekonomiczna i kulturalna. Brak środków na podstawowe potrzeby kraju przekładał się na zmniejszające się lawinowo znaczenie mecenatu państwowego, a co za tym idzie na dość szybko wygasającą działalność wydawniczą. Topnienie ilości zamówień wpływało na redukowane odgórnie rozmiały działalności artystycznej grafików użytkowych. Na efekty nie przyszło długo czekać. Polska, znajdująca się wysoko w rankingach konkursów międzynarodowych, nagle przestała być zauważana. Wróblewska w artykule komentującym IX Biennale Grafiki Użytkowej w Brnie w roku 1980 pisała: *W tym roku o udziale polskim trudno jest pisać bez goryczy. Był w sumie niejaki, w paru przypadkach słaby [...]. Nie dostaliśmy żadnej nagrody wśród 40 możliwych [...]. W Brnie o Polsce się nie mówiło*¹⁵. A warto w tym miejscu nadmienić, że za okres bez mała 20 lat w podsumowaniu ilości zdobytych laurów we wszystkich odsłonach brneńskiego Biennale Polska zajmowała trzecie miejsce za Czechosłowacją i Japonią. Na wystawie IBA w Lipsku w 1982 r. Polski nie było wcale, choć swoją reprezentację wystawił nawet egzotyczny Mozambik.

Skoncentrowanie władz na dalekich od sztuki polach spowodowało brak ciągłości w dotychczasowej polityce kulturalnej i diametralnie zmieniło warunki, w jakich przyszło tworzyć grafikom w ciągu lat 80. Następująca potem transformacja ustrojowa lokowała energię inaczej niż w analizowanym przez nas okresie. Zalew tandetnej, łatwej i, niestety, znajdującej popyt ilustracji w książkach z orbity wpływów gustów amerykańskich i tajwańskich zniechęcił wielu artystów do podjęcia wysiłku kształtowania oblicza polskiej książki, zwłaszcza dziecięcej. Innym stworzył niezwykle trudne okoliczności do kontynuacji kariery w tej dziedzinie. Wizje plastyczne Wilkonია, Boratyńskiego, Gaudasińskiej w nowych realizacjach można było docenić głównie lub prawie wyłącznie za granicą. Z trudem przedzierał się od początku lat 80. talent Stasysa Eidrigievičiusa czy Marii Ekier przede wszystkim z powodu coraz bardziej pogarszającej się jakości polskiej poligrafii.

To dopiero połowa ostatniej dekady XX wieku stanie się czasem łapania głębokiego oddechu i stopniowo polepszającej się sytuacji w rodzimej grafice książkowej, która zaczyna pomału odzyskiwać swoją, utraconą na dobre 20 lat, pozycję. Polskie ilustracje przełomu tysiącleci znów charakteryzuje różnorodność, wielość stosowanych stylistyk, nieskrępowana inwencja, odwaga w korzystaniu z coraz to innych technik, w większości przypadków również wiara w możliwość dialogu z otwartym, wrażliwym odbiorcą. Butenko, Murawska, Gaudasińska, Siemaszko, Stanny, Wilbik, Wilkoń, Witwicki czy Za-



¹⁵ Danuta Wróblewska, *Brno '80*, „Projekt”, 5–1980, s. 20.

mecznik znaleźli godnych następców w obecnym pokoleniu, wpływającym na oblicze polskiej ilustracji, w osobach Anity Andrzejewskiej, Iwony Chmielewskiej, Elżbiety Dudek, Piotra Fąfrowicza, Grażyny Lange, Weroniki Naszarkowskiej, Ewy Olejnik, Pawła Pawlaka, Marii Ryll, Elżbiety Wasiuczyńskiej i wielu innych utalentowanych plastyków. Najprawdopodobniej już wkrótce będzie można znowu pokusić się o użycie określenia „złoty okres polskiej ilustracji książkowej” dla czasów nam współczesnych.

dr Anita Wincencjusz-Patyna

Historyk sztuki, adiunkt we wrocławskiej ASP im. E. Gepperta. Zainteresowania badawcze autorki skupiają się na historii ilustracji książkowej XIX i XX wieku oraz sztuce najnowszej.

Summary

ANITA WINCENCJUSZ-PATYNA / Origins of the worldwide success of the Polish Illustration School

Polish book illustration for children has a long, rich tradition of almost two hundred years now. However, the decades 1950-1980 seem to be of a unique significance for its artistic development, present situation and worldwide recognised quality, certified by numerous successes in international competitions and exhibitions of book design. That is precisely when book illustration, together with poster design, reached an extremely high quality and artistic value, soon becoming a renowned Polish speciality. The author describes the qualities deciding such a high level of Polish book art, resulting in creating the term 'Polish Illustration School'. In the early 1950s a huge wave of new creative force of young illustrators with excellent skills joined the older colleagues, who had been continually active after World War II. All of them took advantage of propitious situation on publishing market, connected with strong state patronage, winning an enthusiastic reception of home audience. Thanks to that Poland stepped onto the international stage triumphantly at the end of the decade. In the years 1960s and 1970s Polish book illustration was regularly present at all the most important international competitions: Bratislava, Brno, Bologna, Padua, Frankfurt-on-Main, Moscow, São Paulo. Since 1965 UNESCO indicated Poland as a model country in the field of art for children, especially book illustration.

The freedom of creation derived also from the so-to-speak safe matter of artistic activity: poetry, fairy tales, fables, children's stories, unreal worlds and wildlife seemed to lack the ideological burden, being as distant as possible from the reality of Poland of the period 1950-80. The first common feature of Polish book illustration is its unusual variety, effecting undoubtedly from artistic independence. The range of artistic temperaments and preferred styles and sources of inspirations seems to be infinite. Another feature is a great freedom of graphic expression, not rarely aiming to clear painterly effects, also to be found in Polish posters, film and stage set, being a distinguishing element of the so-called Polish style. The painterly elements came forward as the biggest value of the whole book design. The artists also benefited from folk art with its simple expressive forms, bright colours, straight humour. Polish illustration lacks infantility, bending down to the level of easy didactic message and oversweetened aesthetics of kitsch.

The article mentions: Butenko, Gaudasińska, Grabiański, Kilian, Majchrzak, Mróz, Murawscy, Rechowicz, Rychlicki, Siemaszko, Srokowski, Stanny, Strumiłło, Szancer, Wilbik, Wilkoń, Witkowska, Witwicki among others.